ECHO

ROK I. 7

MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ LWOWA

CENA ZESZYTU 30 GR.
PRZEDPŁATA ROCZNA
(10 ZESZYTÓW) ZŁ. 2.50

MARZEC 1937

TREŚĆ:

Radio jako wychowawca muzyczny.

Z cyklu: Radio a kultura muzyczna.

Stanowisko muzyki artystycznej w zakresie badań radia jest ciągle jeszcze do pewnego stopnia problematyczne, nie tylko praktycznie, lecz również teoretycznie. Pomijając fakt, że muzyka idealnie odpowiada możliwościom tego najnowocześniejszego środka komunikacyjnego i, ze — biorąc w znaczeniu szerszym — wypełnia największą część czasu w programie, to przecie warto się zasadniczo zastanowić

nad najistotniejszym stosunkiem tego instrumentu do artystyczno kulturalnych wymogów muzyki.

Prawie żaden środek publicznego wyrażania się nie wykazał tyle możliwości działania na najszersze warstwy społeczeństwa, ile właśnie radio. I właśnie ta wielostronność zmusza przede wszystkim do odgraniczenia od starszych środków wyrazu. Ciągle jeszcze toczą się ostre dyskusje i słysze się częste skargi, iż radio przeszkadza w rozmaitych dziedzinach, n. p. radio i teatr, radio i koncert, ba nawet radio i film. Dziś patrząc wstecz możemy śmiało powiedzieć, że polegają te żale na zasadniczym nieporozumieniu, którego powstanie wywołało takie kształtowanie programu radiowego. iż wyglądało jakoby ono na prawdę mogło być poważnym konkurentem teatru, gazety, koncertu i t. d.

W następstwie zaczęto dla ratowania publicznego życia muzycznego żądać, by radio ograniczało swoje możliwości. W powodzi „życzeń" jedni chcieliby zamienić radio na wyłączny środek rozrywkowy, inni na instytucję wychowawczą, lub świątynię sztuki. Oczywiście, że są to same utopijne nonsensy, których jeszcze tylko pierwszy da się przez pewien czas uprawiać, ale za to z tym żałośniejszym i na długi czas szkodliwym wynikiem obniżenia całego ogólnego poziomu kultury narodowej. Raczej już radio może łączyć wszystkie te tendencje, rozwiązując je jednak nie w sposób potoczny, praktykowany od lat w każdej dziedzinie z osobna. Tylko musi wszystko rozwiązać w sposób swoisty, odpowiadający istotnym właściwościom tego nowego środka komunikacyjnego.

Radio ma do spełnienia zadania biegnące równolegle z książką, gazetą, teatrem, salą koncertową, a nawet szkołą, ale wszystkie te zadania powinno rozwiązać bez szkody dla odpowiedniej dziedziny w sposób inny, a nawet czasem odmienny. Jest to przede wszystkim problemem formy. We wszystkich dziedzinach pracy radiowej jeszcze dziś ciągle głowią się nad rozwiązaniem tego problemu, szuka się nowych dróg, wyprobowuje się rozmaite nowe sposoby podejścia. Co raz bardziej chadza radio nowymi drogami. W dziedzinie dziennikarskiej, politycznej, światopoglądowej, rozrywki, sztuki słowa mówionego...

Tylko sztuka muzyczna opiera się jakimkolwiek innowacjom, mimo że pozornie świetnie nadaje się jako objekt pracy radiowej. Radio jeszcze ciągle posługuje się zwyczajami przejętymi z życia koncertowego w tak silnym stopniu, że zawsze jeszcze ciąży na nim odium „konkurencji". Z tymi atakami z zewnątrz sympatyzują niejednokrotnie ludzie z fachu radiowego, którzy odmawiają prawa bytu muzyce poważnej w radio.

Jeżeli się przypatrzymy tej sytuacji, to odechce się nam narzekać i oskarżać, lub prowadzić dyskusje teoretyczne. Raczej należy jasno i szybko przystąpić do nadrobienia zaniedbanych i właściwych celów, które nigdy nie mogą polegać na szkodzeniu publicznemu życiu muzycznemu.

Głównie chodzi o dwie przysłanki, od których zależy rozwój swoistych radiowych form pielęgnowania muzyki: 1) Muzyka w radio może zawsze tylko działać pośrednio, 2) Muzyka w radio zwraca się do kręgu ludzi w większości wypadków całkiem obcych i bez zrozumienia

dla sztuki. Ludzie rzeczywiście przywiązani do muzyki znajdą zawsze drogę do bezpośredniego działania muzyki na sali koncertowej i nie jest głównym zadaniem radia grać dla nich, chyba że weźmiemy pod uwagę materialne trudności jakie specjalnie na prowincji i na wsi uniemożliwiają dostęp do muzyki. Większośc jednak naszych słuchaczy radiowych potrzebuje powolnego przygotowania, by wyczuć istotę i wartość muzyki aż do jej najsubtelniejszego promieniowania. I oto są najważniejsze cele muzyczne radia; to, co się da osiągnąć tylko przez wychowanie, przez kierowanie do wartości i przez rozbudzenie poczucia sztuki. Po za tym radio może jeszcze uzupełnić te swoje zadania wykonując dzieła, których nie można normalnie wykonać w sali operowej i koncertowej.

Wychowanie muzyczne! Nikt nie będzie twierdził, że da się to zadanie osiągnąć formami praktyki koncertowej, które są właściwe już koroną tego wychowania. Dwugodzinne programy symfoniczne lub kameralne nie pozyskają nikogo, któremu muzyka jest obcą dla sztuki, czy to będzie na sali, czy przed głośnikiem. A transmisja całej opery bez komentarzy może nie jednego odstraszyć na całe życie od sceny muzycznej.

Wielką zaletą muzyki w radio jest to, że odpadają wszelkie drugorzędne akcesoria sali koncertowej. Przemawia do nas tylko muzyka, t. zn. to co dochodzi do naszego ucha. Gdy na sali koncertowej może zmylić słuchacza: ruchliwość dyrygenta, ekstatyczne miny wykonawcy, różnorodne kształty instrumentów, w radio to wszystko odpada. Zostaje tylko dźwięk i jego funkcja muzyczna. Żaden eksces dyrygenta nie przykryje przed głośnikiem, że w akordzie C-dur druga waltornia gra „es“, żadna czupryna wirtuoza nie poprawi pasażu, w którym ani jedna nuta nie odpowiada tekstowi, żadne westchnienia śpiewaczki nie usprawiedliwią zamianę ósemki na szesnastkę, a szesnastki na ósemkę! Tu wykonawca obnaża się pod względem muzycznym, każde najmniejsze niedociągnięcie jaskrawie sie objawia i nie ma tego środka, którym by to można ex post zatuszować. Jak często siedzimy na przedstawieniu operowym i nic, ale dosłownie nic nie słyszymy: żadnego akordu, któryby się dał nazwać swoim solidnym nazwiskiem, bo albo jest tak cichy, że tylko jeszcze szmer po nim pozostał, albo znów jest tak głośny i tak zamazany perkusją, że tylko odnosimy wrażenie jakiegoś nieokreślonego trzasku. A nie razi nas to, bo oko ma zajęcie: widzi wykonawców, dekoracje, kostiumy, efekty świetlne. Wszystko to jest w radio niemożliwe. Tu musi muzyka być w pierwszym i jedynym rzędzie muzyką. Nawet akcesoryjne właściwości emocjonalne muzyki, t. zn. ukryte w każdej muzyce zdolności do rozbudzenia drzemiących w nas uczuć i nastrojów, działają w radio o wiele słabej; działa tylko forma i substancja muzyczna: melodyka, harmonika, rytmika i ich organiczne powiązanie. Dlatego tak trudno słuchać muzykę przez radio.

Ażeby więc poważną muzykę przecie uprzystępnić przeciętnemu słuchaczowi, musi radio łączyć ją ze słowem mówionym, z objaśnieniem. To co na sali koncertowej zwykle jest niemożliwe, to jest wobec anonimowego słuchacza radiowego obowiązkiem. Nie wolno mu podawać dzieła bez komentarza,

musi mu się wyjaśnić związki, porównania, styl i historię. Nie wystarczy może pogadanka, tylko stworzyć należy pewnego rodzaju słuchowisko wyjaśniające wszelkie formalne założenia dzieła, jego motywy i tematy, ich przemiany, jak gdyby to były procesy w żywym organiźmie. Często prócz ducha, stylu i formy dzieła koniecznym będzie uprzystępnienie osobistości twórcy.

Każdy z góry zgodzi się, że to jest zadanie arcytrudne, odpowiedzialne i niebezpieczne. Ale trzeba próbować, ludzi wybierać, dobierać i zmieniać, tak długo, aż się to uda. Zadanie jest warte trudu. Ludzi obcych prowadzić do muzyki, zaznajomić ich z pięknością i wartością naszej sztuki, tak by z ochotą pragnęli coraz nowych emocyj artystycznych, a nawet w konsekwencji już bezpośrednich na sali koncertowej. To jest jednym zadaniem radia na polu muzyki artystycznej, a jak długo ono je spełniać nie będzie, tak długo nie spełnia ono właściwie żadnej odpowiedniej funkcji na tym polu.

Karol Szymanowski

Z okazji wykonania „Stabat Mater" na koncercie P. T. M.

„W Tristanie umiera ostatnia sztuka faustowska. Dzieło to jest olbrzymim końcowym kamieniem muzyki zachodu." Oto pesymistyczne proroctwo Oswalda Spenglera, ale jak wiele nowoczesnych proroctw, należy ono z pewnością do fałszywych. Nie można uważać Tristana za marsz żałobny dla muzyki zachodu, raczej za otwarcie nowych dróg do nowych szczytów, być może nie „faustowskich". Tristan wysyła w swej chromatyce, w rozproszkowaniu swej akordyki, w swej ekstazie promienie w dalekie nowe krainy, zmusza do zjawienia się światów Debussy'ego i Schönberga, jest heroldem impresionizmu i ekspresionizmu. Być może że faustowski, kulturalny krąg Europy nabiera rysów egzotycznych, ale nie gaśnie, tylko rozszerza się, wzbogaca się o nowe elementy i kulturalne, nie zatracając własnej, swoistej istoty.

Ta epoka, ten styl, który łączy składniki faustowskie i magiczne ma swoje szczególne uosobienie w Karolu Szymanowskim. Wcale nie jest łatwym mieniącą się tysiącami barw i świateł osobistość Szymanowskiego ująć prostą formułką. Jest on dzieckiem swego czasu, łączy wpływy Brahmsa, Liszta i Wagnera, Debussy'ego i Straussa, Schreckera, Schönberga i Strawinskiego. Ale wszystkie te użyźniające kiełki nie zmieniają istotnego założenia. W gruncie jest bowiem Polakiem i do Polskości wraca ciągle. Według własnych słów rozwinął się na kompozytora n a r o d o w e g o, a to nie podświadomie, tylko z pełną świadomością czerpiąc z bogatego skarbca naszej ludowej melodyki i harmoniki.

W „Stabat Mater“ to dążenie do ludowości w znaczeniu odmiennym niż to uprawiali i uprawiają liczni polscy komozytorowie, ogniskuje się przede wszystkim w melodyce i powiązaniu melodyj w sposób polifoniczny tak prosty i zarazem wysoce artystyczny, iż zasługuje na miano rafinowanej „heterofonii“. Harmonika, ten element, który u Szymanowskiego zawsze stał na pierwszym planie, — któż nie zna tych dźwięków zrodzonych z tęsknoty, nieskończenie subtelnych i zróżniczkowanych — w tym dziele doznaje całkiem odmiennego traktowania. Chóralny aparat użyty z wzniosłą prostotą, zmusza do ograniczenia się do współbrzmień bardziej prostych, ale w swej lapidarności zawsze na wskróś nowoczesnych.

Jest to bezsprzecznie wielką zasługą Polskiego Towarzystwa Muzycznego i jego dyrektora dr Adama Sołtysa, że ponownie wykonało dzieło o tak wielkim znaczeniu dla całego rozwoju współczesnej muzyki polskiej. Zwłaszcza, że wykonanie było wzorowe, co przy niesłychanie wielkich trudnościach intonacyjnych nie należało do zadań łatwych.

Organizacja sławy i dochodów

Rewolucje socjalne po wojnie światowej wzmocniły szczególnym autorytetem pojęcie: „organizacji“. Sui generis organizacje pod hasłem „siła to prawo“ rozmnażają się drogą metastazy (vide — choroba raka) w polskim świecie sztuki. Systematycznie przedstawia się organizacja artystycznego życia w następujących hierarchicznych podziałach:

O r g a n i z a c j a:
- partie,
- kliki,
- koła,
- kółka.

Każde kółko składa się z kilku intrygantów i kombinatorów. Celem takiej organizacji jest fabrykacja rozgłosu w tempie accelerando i zapewnienie znośnych dochodów w nieznośnych czasach. Kombinator „A“ pisze w partyjnym periodyku lub dzienniku panegiryk na cześć kombinatora „B“, który rewanżuje się peanem na cześć kombinatora „A“. Po krótkiej przerwie kombinator „C“ wysławia „podniebnie“ panów „A“ i „B“, którzy przy najbliższej sposobności wyrażają swą wdzięczność „obiektywną“ uwagą pod adresem „C“ i t. d.

Publicznośc puchnie z zachwytu i wierzy, że w żadnym innym kraju na świecie sztuka nie osiąga podobnych wyżyn, bo przecie nigdzie tak licznych potentatów artyzmu nie widać.

Istnieją i tacy, którzy w poczuciu godności osobistej do żadnej kliki ani do żadnego kółka należeć nie chcą; oraz tacy, którzy w pełnym zaniku godności osobistej wszędzie zgłaszają swój akces, mimo że ich nigdzie z bardzo ściśle określonych powodów przyjąć nie chcą. To upodlenie nie zna granic. Wyrzuceni kilkakrotnie z jednej

kliki, starają się o względy drugiej wrogo ustosunkowanej wobec pierwszej; nie przyjęci do drugiej, szukają trzeciej, zwalczającej obie poprzednie, i t. d.

Ponieważ prawdziwy artysta nie może być nigdy kanalią, bo ta „kanalność” musiałaby w całym „majestacie“ ujawnić się w jego sztuce, można zaryzykować twierdzenie, że prawdziwy artysta zawsze jest samotny. Silna indywidualność nie potrafi z żadną inną się zbratać.

Publiczność, o której aplauz zabiegają artyści różnej rangi i pokoju, w znacznej większości składa się z ludzi bezkrytycznych, z małej garstki dysponującej sądem niezależnym i z reszty snobów estetyzujących i krytykujących bez przekonania i bez rozumu, byle tylko zwracać uwagę otoczenia na groteskową egzystencję.

W czasach, w których prawo zorganizowanej pięści decyduje o wartości osób i rzeczy, artysta z charakterem i z godnością rzeczywistego człowieka nie będzie się solidaryzował z żadną partią ani kliką i nie da się zarazić tendencjami kół i kółek. Musi on zrezygnować z interesu „przyjaźni”, z fałszywych honorów i nie będzie się zginał przed „komitetowymi” kliki, nawet gdyby przez to zaryzykował utratę posady głodomora.

Partyj i klik nie należy utożsamiać z obozami. Obozy są symbolem otwartej walki przeciwników z równym honorem. Ale partie i kliki lubią mienić się obozami.

Także w prasie codziennej trudno znaleść sprawozdawców (nieliczne wyjątki są powszechnie znane) — nie wciągniętych w orbitę klik i kół partyjnych. Również osoby, uważane przez masy za osobistości, obryzgują błocistymi kawałami tych, którym ambicja nie pozwala na pokorne merdanie ogonem przed zorganizowanymi „magnatami“.

Nihil novi-ale historii żaden megaloman nie lubi studiować, a jeśi li nawet studiuje, nigdy nie potraf- w niej rozpoznać wielu sobie podobnych, których nikły żywot zawsze kończył się marnym finałem.

Prawdziwego artystę interesuje primo loco jego praca i jego dzieło. Nie patrzy on zezem na znikomy efekt zewnętrzny, nie żebrze o reklamy i wywiady i nie szuka protekcji u wpływowych geszefciarzy tntrygi, złośliwości, drukowane wymioty, łajdackie kłamstwa i durne kawały spływają po po nim jak brudna, śmierdząca woda, której ślady czas wyczyści lepiej niż szczotką samoobrony.

dr Seweryn Barbag

Pro i contra — krytyce

Pod słowem: *krytyk* wyobrażamy sobie rzeczoznawcę, który w sprawach sztuki wykonuje urząd odpowiedzialnego sędziego. W sądownictwie państwowym urząd sędziego wymaga wieloletniego studium fachowego, a po jego skończeniu wieloletn. praktyki. Dopiero później wolno sędziemu samodzielnie urzędować i orzekać w każdym poszczególnym wypadku na podstawie wnikliwej znajomości aktów bezpartyjnie, „sine ira et studio", zaś wyrok swój musi dokładnie i rzeczowo umotywować. Strona ma prawo przed rozprawą wykluczyć sędziego jako uprzedzonego, a po rozprawie może przed wyższą instancją ponownie walczyć o swoje prawo, jeżeli uważa, że sąd naruszył jej interesy. A mimo tych licznych ostrożności jakże często zdarzają się wyroki niesłuszne,

Jak się przedstawia sprawa urzędu sędziego sztuki: krytyka muzycznego? Podczas gdy dla wykonania każdego zawodu, nawet całkiem niepozornego rzemiosła wymagany jest dowód fachowości, to urząd krytyka sztuki jest jeszcze ciągle nie chroniony. Wieluż to osób, o całkiem innym zawodzie, wykonuje urząd krytyka obok tego „pobocznie", wieluż całkiem „niewinnych" dostaje się do dziennika na posadę krytyka muzycznego, tylko na podstawie wielkiej protekcji lub pokrewieństwa z właścicielem czy redaktorem pisma. Od zawodowego muzyka, który szuka posady w orkiestrze wymaga się, by był absolwentem konserwatorium lub przynajmniej pewnego minimum praktycznej wprawy, nauczycieli muzyki kontrolują związki pedagogiczne i dławiąca konkurencja. Stanowisko krytyka muzycznego a więc stanowisko wymagające nie tylko bogatego zasobu wiedzy i praktycznych umiejętności, lecz również wysokiego stopnia bezstronności, altruistycznej rzeczowości i pełnego poczucia odpowiedzialności, następnie stylistycznej wprawy, oddaje wszechpotężny przedsiębiorca dziennikarski bez zasięgnięcia opinii jakiejkolwiek miarodajnej instancji fachowej. A skutek? Iluż to mamy krytyków z dobrymi stosunkami towarzyskimi, którzy nie są wstanie czytać łatwej partytury? Ale mają dostatecznie odwagi, by bez uzasadnienia „zjechać" jakieś dzieło nad którym twórca lata pracował I to bez podania uzasadnienia: żongluje ponad rzeczową argumentacją kilkoma namaszczonymi frazesami i niesmacznymi dowcipami. Przecie czytelnik pisma więcej nie chce. Tylko bez krzty rzeczowości i bez fachowych debat.

Tak więc krytyk nie obciążony fachowością może z łatwością górować nad artystą, który nie ma praw strony w sądzie i nie może się odwołać do wyższej instancji. Krytyk ma władzę bezwzględną, choć sumiennemu krytykowi ciąży ten nadmar władzy. „Musi" się znać na technice śpiewu, na registrach organowych, na stylu kameralnym jak i na muzyce kościelnej, dziś musi wydać sąd o kantacie Bacha lub operze Halevy'ego, jutro o symfonii Szymanowskiego lub o muzyce jawajskiej czy indyjskiej. Jakże często przykre zadanie. A swoją pozycję obejmuje od razu, bez terminowania, bez długich lat nauki i prób i doświadczeń, tylko od pierwszej

chwili jako najwyższa instancja przez nikogo w redakcji nie kontrolowany.

A przy tym jest to z wszystkich urzędów krytycznych najbardziej drażliwy. Krytyk sceny mówionej może od biedy trzymać się zewnętrznego przebiegu akcji, może książkowe wydanie czytać przed i po przedstawieniu; podobnie krytyk sztuki malarskiej może kilkakrotnie zwiedzić omawianą wystawę, bez ograniczenia czasu oglądać obraz i porównywać krytycznie rozmaite obrazy. Przyczem obydwom łatwiej jest w sposób ogólnie zrozumiały wskazywać na punkty rzeczowe. Natomiast krytyk muzyczny stoi wobec wykonania muzycznego, a więc zjawiska przemijającego, jednorazowego, którego zawartość nie da się prawie ująć w słowa równorzędne. Czasem istnieje możność bardziej szczegółowego poznania dzieł wykonanych na poprzednich próbach, ale tu można krytyków zauważyć tylko między — nieobecnymi. Sędzia zna swój akt aż do kropki nad i, a krytk ma sądzić po jednorazowym wysłuchaniu.

Bezapelacyjny wyrok oznacza dla artysty zwłaszcza początkującego bardzo wiele, od takiego skazania lub uwolnienia zależy dalszy rozwój, czasem psychiczne nastawienie w całym życiu, niekiedy egzystencja.

Nie mało złego na tym polu popełniają sami recenzowani. Z małymi wyjątkami, które potwierdzają tylko regułę, artyści, którzy twierdzą, iż nigdy nie czytają krytyk, uznają każdy, choćby najśmieszniejszy i najmniej rzeczowy sąd krytyczny, o ile tylko chwali, są niezadowoleni z najbardziej rzeczowej i życzliwej krytyki, jeżeli coś niecoś gani.

Główny postulat wobec krytyka możnaby sformułować: nie tylko pisać, lecz również uzasadniać. Wówczas wzrośnie zaufanie artysty wobec krytyka i stanowisko jego w społeczeństwie stanie się ważniejsze.

Należałoby może stworzyć seminarium dla krytyków i takich którzy mają zamiar nimi zostać, w którym by do-, a raczej wykształcano ich. Tam należałoby im przedstawić szczegółowo i fachowo budowę i funkcję, poniekąd fizyczny i duchowy aparat dzieła sztuki, jego stosunek do epoki; uczyć w jakiej formie można te trudne sprawy uprzystępnić laikom. Kwestją tą powinno się zająć Ministerstwo Oświecenia Publicznego, a może organizacje krytyków? W każdym razie coś należy począć, by te całkiem nieznośne stosunki zmienić i wedle możności naprawić.

Humorystyczne czy smutne?

Kto stale bywa na wszelkich imprezach muzycznych, ma dużo możności do poczynienia wielu charakterystycznych spostrzeżeń. Okazuje się m. i., że dla znacznej większości publiczności naszej, szczególnie zaś dla tej części, którą zaliczamy do płci pięknej sala koncertowa i teatralna stała się przybytkiem, do którego nie można, czy też nie wypada przyjść bez pewnych „akcesoriów". Do tych ostatnich należą w pierwszym rzędzie — cukierki.

Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że im mniej koncertów w sezonie, tym więcej tracą sklepy..., z słodyczami. Cukierek

lub wykwitna pomadka jest dziś dla pięknej pani w czasie koncertu rzeczą znacznie ważniejszą niż np. podręczny progfam koncertu. Bombonierki lub woreczki zdobią parapety łóż, szelest papierków umila słuchaczom produkcje koncertowe — poczym uwolnione od swej słodkiej zawartości papierki te upiększają podłogę i chodniki w sali.

Cukierek stał się akuratnie osłodą koncertu, daje sposobność do częstowania innych, do wymiany uśmiechów i spojrzeń, do głośnego cmokania i chrupania w czasie najpiękniejszego „piana“, bo publiczność nasza uważa, że przerwa między poszczególnymi częściami koncertu daje zbyt mało czasu na taką okazję delektowania się słodyczami.

Wygląda to tak, jakby na prawdę brakowało ludziom czasu na zjedzenie cukierka w innym miejscu i o innej porze; jakby najdogodniej, najmodniej, najprzyjemniej, najwłaściwiej było uczynić to akurat w czasie koncertu. Żaden szanujący się „gentelman“, zapraszając damę na koncert lub do teatru nie przepuści tej okazji, by nie ofiarować jej paczki z cukierkami lub nawet bombonierki.

Może właśnie ta okoliczność, zmuszająca publiczność do zatrzymania się przed koncertem w sklepie z słodyczami, powoduje to — nigdzie tak nagminnie jak u nas rozpanoszone spóźnianie się na wszelkie produkcje. Ta — w zwyczaj przechodząca — niepunktualność weszła już w krew nie tylko samej publiczności, ale opanowała aranżerów koncertowych i wykonawców, skutkiem czego każda muzyczna impreza rozpoczyna się z reguły prawie zawsze o pół godziny później, niż głosi afisz. We Wiedniu n. p. rozpoczyna się każdy koncert czy przedstawienie punktualnie, a salę zamyka się po prostu dla spóźnionych. U nas czeka się cierpliwie na spóźnionych, co w zasadzie nie wielki ma efekt, bo z chwilą rozpoczęcia audycji nadal napływają spóźnieni, depcą siedzącym po nogach, przepychając się do swoich miejsc, z trudem „odnalezionych“, przepraszają z miłym uśmiechem, trzaskają z siedzeniami krzeseł, w czym sekunduje im skrzyp podłogi, skrzyp drzwi wejściowych, lub zgoła trzaśnięcie nimi. Kiedy wreszcie spóźnieni usiedli, większość ich uważa za swój obowiązek „zlustrować“ salę, odnaleść znajomych i — o ile tylko ściemniona widownia nie przeszkadza wymienić ukłony i czarujące uśmiechy. Ostatecznie: cukierek do buzi i — słuchamy...

Twierdzą ludzie, że oczy są wyrazem duszy, że na twarzy przebija się uczucie, nastrój i t. zw. uduchowienie. O tym uduchowieniu jednak wielkiej ilości bywalców koncertowych nie może bynajmniej świadczyć dyskretnie poziewanie lub zajmująca, a nie zawsze dyskretna rozmowa z miłą sąsiadką,

A niestety takie zachowanie publiczności na sali koncertowe ma miejsce nazbyt często. I dlatego spytać się godzi: o czym to wszystko świadczy? Dlaczego sala koncertowa stała się nagle jakimś salonem, w którym prezentuje się toalety, schodzi się do miłego spotkania, dla dyskusji podczas produkcji, dla częstowania się słodyczami, dla „pokazania się“ i stwierdzenia swą obecnością udziału w ruchu muzycznym?

Odpowiedź na to jest nader smutna. Muzyka stała się dla wielu nie potrzebą ducha, nie strawą i rozkoszą duchową, ale miłą roz-

rywką, służącą raczej do tańca, do uciechy, do zabawy, stała się towarzyszką rozmów i flirtów, przy której można jak w kawiarni lub w domu przy otwartym głośniku rozmawiać, grać w karty, trzaskać szklankami i talerzami.

Ten stan dowodzi upadku umuzykalnienia i muzykalności naszego społeczeństwa, szkodliwej zmiany jego stosunku do sztuki, i wymaga z jednej strony surowego napiętnowania, a z drugiej świadomej i celowej pracy dla umuzykalnienia wszystkich, przede wszystkim zaś dorastającego pokolenia.

W. Hausman.

Odpowiedź Redakcji

P. BR. BRODZKI, BRODY: Nie zamieścimy. Nie wiemy co to jest „teatrolog", takiego uczciwego zawodu nie znamy. Nie możemy również odpowiedzieć na pytanie: dlaczego osoba oficjalnie i publicznie zaprzeczająca, jakoby była muzykiem, pisze recenzje muzyczne w najpoczytniejszym polskim dzienniku lwowskim. Proszę się zwrócić z tym zapytaniem do naczelnego redaktora tego pisma popołudniowego. Z pańskiej tragi-komedii: „Samson krytyczny" możemy tylko przytoczyć motto:

Tedy jej otworzył całe serce
i powiedział jej:
Brzytwa nigdy nie postała na głowie mojej.....
Gdyby mię ogolono,
odejdzie ode mnie moc moja,
i osłabieję,
i będę jako inny człowiek.

Ks. Sędziów. XVI. 17.

ECHO KRYTYCZNE

„LUTNIA—MACIERZ". KOLĘDY NIEWIADOMSKIEGO

U schyłku okresu kolędowego uczciła Lutnia — Macierz pamięć niedawno zmarłego pieśniarza naszego Stanisława Niewiadomskiego wykonaniem licznych i przemiłych i tak swojskich kolęd, a cappella i częściowo z towarzyszeniem orkiestry. Kolędy te i kunsztowne ich opracowanie są dobrze znane i zbytecznym byłoby rozwodzić się nad nimi, tym bardziej że chodziło tu raczej o zrozumiały hold dla kompozytora, niż o sprezentowanie twórczości jego.

Trzeba przyznać, że „Lutnia—Macierz pod wprawną ręką swego dyrygenta J. Kołaczkowskiego z dużym pietyzmem dla autora i dla samych kolęd opracowała ten pokaźny program. Zespół wyposażony bogato w głosy żeńskie (dobre alty, nieco za ostre soprany), cierpi na brak głosów męskich, które należałoby uzupełnić. Kolędy solowe odśpiewała Sława Makowska, której glos i interpretacja nie mogły zadowolić. Solo na tle chóru wykonali ks. Stuglik (świeży, metaliczny tenor) i St.. Lipanowicz (wartościowy baryton).

TOW. ŚPIEW. „BARD" KONCERT JUBILEUSZOWY.

Trzydzieści lat, to szmat czasu. Trzydzieści lat wiernej służby dla pieśni — to podkreślenia godna zasługa. A jeśli dodamy, że ostatnie lata rozpanoszenia się bezwartościowej muzyki lekkiej bynajmniej nie sprzyjały poważnej pracy śpiewaczej — to wytrwanie pełnych trzydzieści lat w szeregach pieśniarzy — to już niemal bohaterstwo.

Zespół „Bardu" liczący około 40 doskonałych głosów, karnych i zespiewa-

uznania i życzeń, a przy tej sposobności przypomniał licznemu gronu słuchaczów garść tych utworów choralnych, którymi niejednokrotnie umilał koncerty, akademie i uroczystości. że podkreślono zasługi długoletniego prezesa i śpiewactwie wiernie oddanego organizatora, śpiewaka i krzewiciela idei śpiewaczej kapitana Rajmunda Prągłowskiego, było rzeczą naturalną i konieczną.

Nowością było, iż obok własnego dyrygenta M. Krzyńskiego dyrygowali jako goście dr. A. Sołtys kompozycjami M. Sołtysa i własną oraz A. Stadler. W koncercie udział wzięli ponadto śpiewacy M, Popowiczówna i F. Bedlewicz, jako akompaniatorka W. Mattauschówna.

Z KONSERWATORIUM P. T. M.

WIECZÓR CHOPINA.

Seria koncertów uczniowskich objawiła to, co zresztą fachowcy dawno wiedzieli, że Konserwatorium P. T. M. jest naszą najpoważniejszą uczelnią, która z pewnością pod niektórymi względami przewyższa stołeczne. Wieczór frekwentantów kursu wirtuozowskiego" prof. Leopolda M u e n z e r a wykazał, że wszyscy produkujący się na przymiotnik „wirtuozowski" w całości zasługują. Strona bowiem techniczna u wszystkich stoi już na tak wysokim poziomie, że nawet o niej nie trzeba wspominać. Jan G o r b a t y zdradza ponadto bardzo subtelne wyczucie dźwięku fortepianowego. Józefina B u c h b a n d ma bardzo wypielęgnowane uderzenie, zaś interpretację wygładza prawie do przesady. Maria G e i s t ó w n a potrafiła już opanować swój żywiołowy temperament gry co wychodzi na dobre strukturze dzieł. Leontynę H e r c h e n r e d e r słyszałem po raz pierwszy; robi bardzo dodatnie wrażenie rzeczową, zdrową, wolną od afektacji grą. W końcu Fryderyk P o r t n o j, który jest już całkiem gotowym, pod wieloma względami doskonałym pianistą.

STEFAN ASKENASE.

Wyśmienity pianista i głęboki muzyk, o wyrafinowanym smaku i imponującej powadze stanął całkowicie na „usługi" sonat beethovenowskich. Jego interpretacje wyjaśniają bez reszty te arcydzieła, podając je przejrzyście, unikając wszelkich wybuchów temperamentu i skrajności dynamicznych, choć demonizm Beethovena zniósłby je. Precyzja muzyczna i wytworność interpretacji to główne zazady podejścia Askenasego, który tą szlachetnością wykonawczą podbija publiczność, co tą drogą nie jest łatwo.

FILHARMONIA

VKONCERT SYMFONICZNY

Był on właściwie powtórzeniem poprzedniego koncertu pod H. Scherchenem i wykazał ponownie fenomenalność tego dyrygenta. Orkiestra mimo — że grypa ją usilnie zmniejszyła — grała tym razem jeszcze lepiej, swobodniej i niesłychaną czułością wobec pałeczki dyrygenta.

Solistą był Leopold Muenzer, który stanął w tej interpretacji koncertu c-mol Beethovena na wyżynie jeszcze wyższej, niż to dotychczas u niego przeżyliśmy i przywykliśmy. Jego wysokie wirtuozowstwo techniczne, jego kultura pianistyczna, jego niepowszednia muzykalność na tle idealnego akompaniamentu orkiestralnego dały nam tym razem nieprześcignione arcydzieło sztuki odtwórczej.

DOROCZNY KONCERT P. T. M.

Impreza zasługuje z wielu powodów na miano — wielkiej. Polskie Towarzystwo Muzyczne, jedna z najpoważniejszych instytucyj muzycznych polskich złożyło ponownie dowód, iż jest świadome swych zadań i celów, że zna drogi które prowadzą do ich zrealizowania Przede wszystkim zjawiskiem bodajże najważniejszym jest zmontowanie własnej orkiestry, której trzon tworzą przeważnie właśni uczniowie. Orkiestra „miłośników", amatorów prawdziwych, która już na pierwszym występie stanęła na nieprzeciętnym poziomie wykonawczym zarówno co do techniki, jak brzmienia i dynamiki (zwłaszcza we wstępie do „Śpiewaków Norymberskich") może odegrać w naszym życiu muzycznym ważną rolę. Jest to bezsprzeczną zasługą dyr. dr. A. Sołtysa, którego chwalić jako dyrygenta pełnego odpowiedzialności i świadomości artystycznej byłoby odpisywaniem wieloletnich recenzyj. W przepięknym „Stabat Mater" Karola Szymanowskiego podziwiać można było wysoką kulturę, pewność i równowagę dźwiękową chóru P. T. M. Nie mniej trudne zadanie spełnili doskonale soliści p. St. Szymanowska imponująca muzykalnością frazowania, p. R. Wraga, który zwłaszcza w „Pożegnaniu Wotana" okazał swoje wielkie zalety głosowe i muzyczne. P. St. Hinglerówna uzupełniała zespół solistów w sposób wzorowy. Sukces wieczoru był całkiem niezwykły.

Naczelny Redaktor: dr. Józef Koffler, Lwów, ul. Chmielowskiego 5, m. 2. Tel. 280-71
Odpowiedzialny Redaktor: Wacław Töpfer, — Lwów — ul. Pełczyńska l. 31, II. p.

Kantor ogłoszeń i prenumeraty: Małop. Biuro Dzienników, Lwów, Chorążczyzny 7

DRUKARNIA „RUCH", — WE LWOWIE UL. KOŚCIUSZKI 4. — TELEFON 112-26